

NEW LEFT REVIEW 119

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2020

ARTÍCULOS

AARON BENANAV	Automatización, primera parte	7
ALAIN SUPLOT	Un artista de la ley	45
PERRY ANDERSON	¿Situacionismo a la inversa?	51
JOHNNY RODGER	La biblioteca que desaparece	104
LOLA SEATON	Los fines de la crítica	115

CRÍTICA

BENJAMIN KUNKEL	Socialistas en Estados Unidos	147
ROBIN BLACKBURN	¿Reformar para conservar?	153
SUSAN WATKINS	Apalea a los bedeles	165

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Biblioteca de la Glasgow School of Art.



Ralph Burnett © The Glasgow School of Art.

LA BIBLIOTECA QUE DESAPARECE

En 2014 la biblioteca de la Glasgow School of Art, diseñada por Charles Rennie Mackintosh, fue destruida por un incendio. Prácticamente acababa de reconstruirse en junio de 2018, cuando todo el edificio resultó a su vez destruido por un segundo incendio.

LA BIBLIOTECA DE la Glasgow School of Arts tiene —o tenía— un estatus especial para los amantes de la obra del arquitecto artista Charles Rennie Mackintosh. Sus vigas de madera de una gracia inefable habían adquirido un valor totémico como el símbolo del genio para lo cotidiano de su creador. Se decía que esta estancia exquisita podría haber sido creada por cualquier artesano competente siguiendo las instrucciones de los diseños del arquitecto: no se necesitaban destrezas artesanales especiales. De hecho, con posterioridad a los incendios que destruyeron la obra maestra de Mackintosh y todo su contenido, en 2014 y una vez más en 2018, las autoridades de la School afirmaron, evidentemente con la intención de consolar a sus admiradores y al resto de la humanidad, que la Biblioteca se reconstruiría «tal y como la diseñó Mackintosh, al milímetro». «Va a recuperarse por completo»¹.

La idea implícita y, de hecho, a menudo la idea explícita en aquel momento, era, por lo tanto, que las concepciones de Mackintosh o, dicho de otra manera, sus modelos, bajo la forma de sus diseños arquitectónicos, son el arte real y que la manifestación física de ese genio

¹ «The Mackintosh Building will be Rebuilt», *Herald*, 16 de septiembre de 2018. Citando a Muriel Gray, presidenta del Consejo de Administración de la GSA.

gráfico en las vigas de la Biblioteca puede ser recreada por cualquier carpintero que la escuela tenga a bien contratar. Podríamos entonces empezar a preguntarnos acerca de esa relación entre los dibujos y la Biblioteca materialmente construida, en la que los mismísimos planos de Mackintosh parecen operar algún tipo de encantamiento mágico y tomar posesión de las manos de un operario especializado para conjurarlas a la ejecución de una obra de un mérito artístico supremo. Esto, a su vez, podría llevarnos a preguntarnos si, en la era de destrucción posterior a los incendios, la Biblioteca, de hecho, existe aún. Las vigas auténticas reales de la estancia han desaparecido, pero aún existen aquellos planos, la causa primera que originó la creación del espacio, y las fórmulas que solían emplearse para colocar de nuevo en su lugar la versión material *todavía existe*. Así que, ¿cuál es el estatus ontológico relativo de estos dos componentes, cuando ambos tienen algún evidente derecho a reclamar ser la Biblioteca de Mackintosh? ¿Puede aún existir la Biblioteca después de haber sido destruida por el incendio? ¿Acaso su putativo estatus totémico supone alguna cualidad mágica, o fantástica, o ideal, o utópica, algo más allá de esas cualidades materiales cotidianas que han sido dos veces aniquiladas por el fuego?

Tal vez sea mejor abordar esta cuestión de la existencia de la Biblioteca después de que su materia física haya sido aniquilada, estableciendo, en primer lugar, lo que aparentemente no es: un mero artefacto material. El *locus classicus* sobre los modos de existencia de las cosas es, por supuesto, Aristóteles, especialmente su *Metafísica*. En su intento de apartar a la filosofía de las matemáticas y de la sustancia universal abstracta y de acercarla a las ciencias físicas y a la sustancia individual concreta, el principio de Aristóteles de que una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo juega un papel central². Entonces, ¿puede una cosa ser aniquilada por un incendio y aún así existir? Depende de lo que se entienda por «cosa» y del tipo de existencia que tenga.

Como he apuntado antes, se puede alcanzar alguna conclusión intelectual acerca de este tipo especial de existencia, ejemplificada por esta obra de Mackintosh, si la observamos según los términos de la tipología, un universal abstracto que puede ser afirmado de la sustancia de las obras arquitectónicas. Esta tipología, en el caso de la estancia de madera de dos pisos de Mackintosh, con su galería, se supone que es una biblioteca. Las

² Aristóteles, *Metaphysics*, Nueva York, 2007, p. 69; ed. cast.: *Metafísica*, Madrid, 2014.

bibliotecas son, por supuesto, uno de los pocos tipos de espacio recoleto que queda aún en el corazón de nuestras ciudades, donde podemos implicarnos de manera libre en la vida cultural, intelectual y política, tanto a escala social como individual, aparentemente sin coste ninguno. ¿Es esta serie de operaciones posibles en sí misma lo suficientemente idílica como para definir una utopía que funciona? ¿O hay otras propiedades, más fundamentales, necesarias para que un lugar tenga un estatus ontológico tan privilegiado?

Como miembro del personal de la Glasgow School of Arts, a menudo había impartido clases en la Biblioteca de Mackintosh (antes del 2014), había dirigido en ella, había hecho visitas guiadas. Había escrito acerca de ella en varias publicaciones y había sido filmado allí por equipos documentales de todo el mundo. En un artículo para *Architectural Research Quarterly*, describí la Biblioteca como «uno de los espacios más delicados y evocadores de la arquitectura occidental»³. Dos días después del incendio de 2014, pude inspeccionar el edificio Mackintosh dañado. Trabajando con un equipo de colegas, bajo la dirección de la Brigada Antiincendios y de los arquitectos del GSA, ayudé a recuperar algunos elementos chamuscados y medio quemados de las habitaciones menos afectadas. La sensación de tristeza colectiva era palpable mientras trabajábamos en aquellas ruinas ennegrecidas y deprimentes en un aire espeso y de olor acre como consecuencia del fuego.

Podrán imaginarse entonces mi alegría cuando, casi cuatro años más tarde, a mediados del mes de abril de 2018, entré en la Biblioteca de Mackintosh, casi completamente reconstruida. Algunos de los materiales que se requerían para reconstruir el espacio, según el «original» de principios del siglo XX, habían sido difíciles de localizar. Por ejemplo, la madera de tulipero—que ahora escasea— se había traído de un antiguo aserradero de Massachusetts que iba a demolerse. Pero, a pesar de la ausencia del material real, y de la antigüedad y procedencia de ese material, la sensación que daba el lugar era esencialmente la misma que yo recordaba haber experimentado en el edificio original hasta 2014. Mi placer al entrar en la biblioteca recreada se duplicó cuando lo vi reflejado en el rostro de mi compañero. George Cairns, que a principios de la década de 1990 había terminado su doctorado en la Mac, y que había

³ Johnny Rodger, «Putting Holl and Mackintosh in Multi-Perspective: The New Building at the Glasgow School of Art», *Architectural Research Quarterly*, vol. 17, núm. 1, 2013, pp. 2–14.

hecho algunos de los dibujos más detallados de este lugar, había venido de visita desde Australia⁴. Esta visita había sido especialmente organizada para él. Que apreciara la biblioteca era especialmente emocionante, puesto que Cairns se había declarado públicamente, poco después del incendio de 2014, como uno de esos modernos seguidores de Ruskin, que prefería una biblioteca completamente nueva y que estaba absolutamente en contra del intento de recrear la biblioteca antigua a partir de los diseños «originales» de Mackintosh⁵.

Las cualidades o incluso la propia existencia de la reproducción –si es que era una reproducción– evidentemente parecían provocar felicidad incluso en quienes se habían opuesto claramente a que se hiciera cualquier tipo de reproducción. ¿Ese placer que se traslucía en el rostro de Cairns era prueba del triunfo de la estimulación sensual producida por la realidad física sobre la satisfacción intelectual que proporcionaba presentarse como un modelo de pureza ideológica o moral? Era difícil saberlo, pues mi propio placer, duplicado por su reflejo en los ojos de mi invitado, se complicaba y se ponía en peligro por una serie de reacciones más complejas que yo estaba experimentando simultáneamente.

Estas reacciones podrían compararse con las que describe Freud en su breve artículo «Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis»⁶. Freud, que había estudiado lenguas clásicas de niño, cuando estaba en el instituto en Viena, visitó Atenas por primera vez como turista con su hermano cuando tenía 48 años. Allí donde había esperado que experimentaría únicamente el placer de visitar la Acrópolis, descubrió que su felicidad se atemperaba por una especie de estupor ante el hecho de que el monumento existiera *realmente*. Era como si él siempre hubiera dudado de la existencia real del emplazamiento de la antigua Grecia y fuera únicamente entonces, bajo el impacto de la observación inequívoca, cuando

⁴ George Cairns, «Glasgow School of Art: An Architectural Totality», tesis doctoral no publicada, Glasgow School of Art, 1992.

⁵ George Cairns, «Restoring Glasgow School of Art to its Original Design Will Be Impossible», *The Conversation*, 25 de mayo de 2014. Ruskin defendía un enfoque moral de la restauración que implicaba honradez en el uso de los materiales y la celebración de las capas de historia de un edificio, en lugar de lo que él consideraba que sería una restauración engañosa, que utilizaría la intervención y las tecnologías para «completar» un edificio que bien podría no haber existido nunca en su forma original.

⁶ Sigmund Freud, «Carta a Romain Rolland (Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis) (1936)», en *Obras Completas*, vol. XXII, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y otras obras (1932-1936)*, Buenos Aires, pp. 209-222.

se daba cuenta, ante todo y en primer lugar, de que en realidad existía y, en segundo lugar, que él no había tenido conciencia de que su existencia real, de la que tanto había oído hablar en su época escolar, hubiera sido en alguno momento puesta en duda.

Allí estaba yo, atenazado en un giro similar de emociones en la casi terminada recreación de la Biblioteca de Mackintosh, sorprendido de que el constructo físico existiera *realmente*. En lo que se refiere a la «sensación» del espacio: las vigas reproducían la misma estancia; había una memoria corporal de la orientación en el espacio, en relación con las formas y los objetos, en la cualidad y la dirección de la luz; quedaba la imprimación de las configuraciones espaciales, una comprensión de las percepciones y de los posibles movimientos y de sus consecuencias. A pesar de la ausencia de la pátina del tiempo y del color en las vigas, así como de una serie de detalles finales faltantes, como las balaustradas biseladas, esta era sin duda alguna la Biblioteca de Mackintosh y lo sería para cualquier persona que hubiera experimentado el «original». Y, sin embargo, como Freud en la Acrópolis, mi placer –y sin duda, mi placer redoblado– se mezclaba con una sensación incómoda de sorpresa ante la realidad de esta recreación física. Me daba cuenta de que, junto a mi alegría y mi placer por este logro, yo debía haber estado dudando durante todo ese tiempo que fuera a ser posible siquiera convertir el cascarón de piedra, en ruinas y vaciado, de 2014, en esa estancia de madera «delicada y evocadora». Pero, aunque en realidad hubiera «dudado» y si lo había hecho, ¿por qué no había sido consciente de que estaba dudando, durante los largos cuatro años en los que la reconstrucción tenía lugar a pocos metros de mi propio despacho? Freud se refiere a este sentimiento como un sentimiento de «desrealización», en el que el ego, para protegerse de una inmensa alegría de la que no cree ser merecedor, niega la realidad histórica. De la misma manera, Freud opone la «desrealización» al fenómeno del *déjà vu*: este último trata de incorporar lo otro y lo ajeno como si ya fuera parte del ego; la desrealización intenta negar que algo ha pertenecido en algún momento al ego, para desautorizarlo o ponerlo en duda.

Si este análisis de Freud ha de tomarse al pie de la letra, sin embargo, entonces el alivio se encontraba a la vuelta de la esquina. Pues al ego, que estaba siendo asaltado por una alegría desbordante, insoportable y, según el esquema de Freud, que no merecía, lo salvaría un segundo desastre: el incendio de junio de 2018. Así como la Biblioteca había

vuelto a aparecer casi milagrosamente, cuatro años después de haber sido reducida a una montañita de cenizas negras, de la misma forma en ese incendio de 2018, dos meses después de su epifanía en madera, quedó totalmente sublimada por las llamas. La Biblioteca, que primero había existido como una serie de dibujos en la década de 1890, después como una entidad física en madera y otros materiales, desapareció en el incendio de 2014 para existir una vez más únicamente en tinta y papel; se había reproducido una vez más materialmente en 2018 y, finalmente, desaparecía una vez más bajo las llamas para dejar únicamente una serie de mapas con marcas de lápiz y tintas de colores.

Espacio medido

La desaparición de la Biblioteca de nuevo en 2018 es posible que fuera una sorpresa inesperada, pero la «desrealización» de sus formas, por parte de un visitante corporizado, como Freud lo denominaría, no es, por supuesto, una forma nueva de ver el mundo; ni tampoco las dudas de este tipo acerca de la forma de existencia en el mundo sensible son algo que Freud fuera la primera persona en experimentar. La historia del pensamiento occidental, como todo el mundo sabe, está desgarrada por este dualismo, cuya expresión más clara, posiblemente, sea el método de la duda cartesiana, donde toda la experiencia sensorial que cada persona posee del mundo real debe tratarse con escepticismo hasta que todo aspecto de la misma se demuestre verdadero. Pero si, en opinión de Descartes, podemos únicamente estar seguros de ese mundo físico a través de la medición y el cálculo de su extensión, de su conversión en modelo que, mediante una compleja geometría y álgebra analíticas, vuelve a cartografiar cada lugar del universo desde el punto cero del sujeto (por decirlo en otras palabras, mediante la geometría cartesiana), entonces la Biblioteca de Mackintosh, diseñada como una red intrincada de vigas verticales y horizontales, que dividen el espacio, enmarcan las perspectivas y parcelan y dirigen con precisión las cualidades de luz y sombra, también orienta y centra al sujeto en un espacio calculado y medido.

Desde ese punto de vista, podría ser fructífero concebir la operación de la biblioteca –así como las matemáticas cartesianas– como un tipo de dispositivo, es decir, como una formación que pretende apoyar, determinar u orientar comportamientos dados, gestos, opiniones o discursos; y que, por lo tanto, está fundamentalmente implicada en el proceso de subjetivación. Agamben define un «dispositivo» en términos de tres aspectos

importantes: como una red entre elementos –que puede ser lingüística, física, legal, jurídica o conceptual–, que tiene una función estratégica y que se coloca en la intersección del poder y el conocimiento⁷. Desde su aparición primera hace aproximadamente cinco mil años, la tipología de «la biblioteca» ha sido un artilugio clave en el dispositivo de la subjetivación humana, puesto que fomenta determinadas relaciones con el conocimiento e impone, mediante sus estructuras, determinadas disposiciones en las aproximaciones y usos de ese conocimiento.

Mackintosh refinó la estructura de la biblioteca como una red física de manera que el entrecruzamiento de las verticales (vigas, lámparas de techo, colgantes y patas del mobiliario) y las horizontales (travesaños, galerías, superficies de las mesas y sillas) enmarcaran todos los puntos de la estancia con unas cualidades espaciales específicas y con un juego de luces único. De tal manera, el visitante, el lector, el estudiante –en otras palabras, el sujeto– entra en un espacio saturado de orden e identidad y se predispone a determinadas actitudes y a comprender el lugar de determinada manera; y, como se ha señalado, la recreación de estas formas a principios del 2018 era «innegablemente» tan concreta como la original en su presentación de las percepciones y orientaciones corporales posibles y especiales.

La identidad específica de la Biblioteca se suele de hecho comparar con un fenómeno natural. Se ha dicho que, al igual que su contemporáneo algo más joven, James Joyce (1882-1941), Mackintosh (1868-1928) creó su obra maestra bajo la forma de un bosque gaélico⁸. El arquitecto Thomas Howarth, el biógrafo de Mackintosh, fue el primero que explicitó esta cuestión, comparando la Biblioteca con «los pinares silenciosamente inquietantes de las Trossachs». Pero ahí hay algo más que una comparación cualitativa pasajera suscitada por la atmósfera y la luz. En el caso de Mackintosh, esta forma resulta específicamente apropiada para una biblioteca repleta de la palabra escrita, pues cada una de las dieciocho letras del alfabeto gaélico se corresponde con el nombre de un árbol: A, B, C son *ailm*, *beith*, *coll*, a su vez el olmo, el abedul y el avellano. Así la biblioteca, en la cultura gaélica, es literalmente un bosque.

⁷ Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*, Stanford (CA), 2009; ed. orig.: *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, 2006; ed. cast.: *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona, 2015.

⁸ Andrew MacMillan, James Macaulay y William Buchanan, «A Tour of The School», en William Buchanan (ed.), *Mackintosh's Masterwork: The Glasgow School of Art*, Edimburgo, 1989, p. 114. Thomas Howarth, *Mackintosh and the Modern Movement*, Londres, 1952, p. 89.

La creación por parte de Joyce de la ciudad como un bosque en *Ulises* es un modelo lingüístico⁹. De la misma manera, la creación de la biblioteca en tanto bosque por parte de Mackintosh existe como un modelo lingüístico bajo la forma de los dibujos arquitectónicos, que son esencialmente tinta sobre papel, como el modelo de Joyce; pero también ha existido entre 1909 y 2014 y, durante unos pocos meses, a principios de 2018, como un lugar real. La aparición y desaparición de la Biblioteca enfatiza la tensión de la relación entre el modelo lingüístico y la realidad material que ya hemos visto en el *Ulises* de Joyce.

Para poder entender de algún modo esa relación, podemos recurrir de nuevo a Descartes y a su ejemplo del chiliágono, la figura de mil lados de la que podemos construir un modelo matemático y sobre la cual podemos hacer cálculos precisos de sus propiedades en términos de números de lados, longitudes, tamaño de los ángulos, etcétera, aunque la figura no tenga una realidad concreta para nosotros.¹⁰ Tal vez una exposición aún más vívida de la relación entre el modelo y la realidad se encuentre, sin embargo, en la discusión de Foucault acerca del espejo¹¹. Las imágenes en el espejo tienen un estatus ontológico peculiar; se nos presentan con unas relaciones espaciales aparentes y calculables en términos de longitudes, anchuras y fondo, orientación y relación entre los objetos, color, movimiento, velocidad, etcétera, tal y como se estudian en el campo de la óptica. Pero, por supuesto, toda esta información se presenta en una única superficie azogada; no hay ahí un espacio real, o, como Foucault lo plantea, hay un lugar sin lugar real. La imagen en el espejo y la figura teórica cartesiana del chiliágono frustran así el principio aristotélico de que algo no puede al mismo tiempo ser y no ser. No es una coincidencia que la afirmación foucaultiana del estatus ontológico de las imágenes en el espejo armonice casi de manera perfecta con la tensión que introduce esa palabra que, en 1517, fue un neologismo acuñado por Thomas More para su libro *Utopía*, cuyo título, un juego de palabras, incorpora

⁹ Guy Davenport, «Joyce's Forest of Symbols», *The Iowa Review*, vol. 6, núm. 1, invierno de 1975, pp. 79-91 *passim*. Davenport demuestra cómo entre las miles de capas de la forma estructural de *Ulises*, Joyce tematiza cada uno de sus dieciocho capítulos a partir de las cualidades del árbol que corresponde a cada letra del alfabeto gaélico.

¹⁰ René Descartes, «Meditations», en *Discourse on Method and Meditations*, Londres, 1972, pp. 150-151; ed. cast.: *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Madrid, 1993.

¹¹ Michel Foucault, «Des Espaces Autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984, pp. 46-49; ed. cast.: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, 2009.

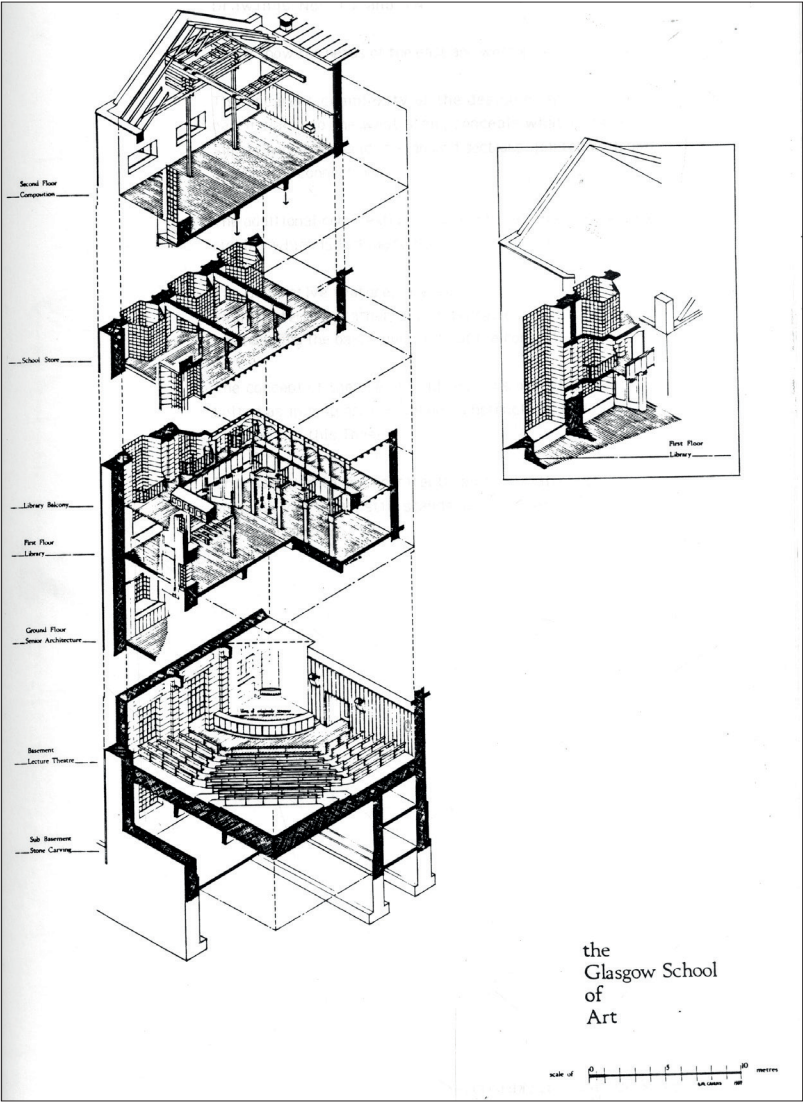
en su etimología griega tanto los sentidos de «buen lugar» como «no lugar»: utopía es algo que existe y no existe al mismo tiempo. De hecho, Foucault mismo categoriza el «espacio» del espejo como una «utopía».

La aparición y desaparición en serie de la Biblioteca de Mackintosh en tanto que lugar físico nos permite verla más clara y específicamente dentro de la tradición de la utopía gaélica. Es muy conocida la versión pastiche que hizo Hollywood de esta tradición bajo el nombre de *Brigadoon*, la escurridiza aldea escocesa «perfecta», que hace su aparición una vez cada cien años, antes de desaparecer de nuevo entre las brumas del tiempo. Las vicisitudes de la Biblioteca de Mackintosh se acercan más, no obstante, a la saga original, o a sus modelos orales, de los guerreros y héroes fenianos sumidos en un profundo sueño y de su regreso desde las profundidades de la tierra cada unos pocos siglos para salvar a la raza y la civilización gaélica.

La duda, en tiempo real, acerca de la relación entre el modelo y el lugar real sigue sin resolverse. ¿Cuántas veces puede reaparecer bajo su forma física la Biblioteca de Mackintosh para cumplir su papel como dispositivo que organiza las relaciones con el conocimiento en la Glasgow School of Art? Y si resulta que todos los dispositivos, desde la biblioteca hasta los productos de la industria cinematográfica de Hollywood, y, de hecho, incluso el lenguaje mismo, no consiguen garantizar en último término un determinado conocimiento de lo real, vacilan de una forma de lo más antiaristotélica y dudan entre el ser y el no ser, entonces, ¿no es su modo, por defecto y por definición, utópico? O, como lo expresa Agamben, «en la raíz de cada dispositivo subyace un deseo demasiado humano de felicidad»¹².

¹² G. Agamben, *What Is an Apparatus?*, cit., p. 17.

Axonometría del ala oeste de la Glasgow School of Art.



George Cairns © The Glasgow School of Art.